

Aprendiendo a leer la diversidad textil mazahua: el caso del traje de San Cristóbal de los Baños, Ixtlahuaca

Learning to Read Mazahua Textile Diversity: The Case of the Traditional Garments from San Cristóbal de los Baños, Ixtlahuaca

Bianca Monserrat Castellero Vela

Posgrado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

biancastillero@hotmail.com

Resumen: En este artículo se aborda la heterogeneidad de vestimentas tradicionales en el territorio mexicano conocido como mazahua mediante una detallada descripción de los elementos que constituyen el lenguaje textil que los estructura. La intención es reconocer el diálogo que se entabla entre los elementos formales de las piezas que no dan cabida a interpretaciones explicativas, sino que se convierten por sí mismos en modelos productivos de mensajes textiles. Esta premisa es ejemplificada con la vestimenta de San Cristóbal de los Baños, Ixtlahuaca, una variante del traje mazahua/otomí, donde se muestra cómo sus componentes se articulan y generan discursos complejos sin la necesidad de buscar referencias externas que los expliquen o aclaren *a priori*.

Palabras clave: textil; vestimenta; mazahua; San Cristóbal de los Baños; México.

Abstract: This essay addresses the heterogeneity of traditional clothes in the Mexican territory known as Mazahua through a detailed description of the elements which constitute the textile language that structures them. The intention is to recognize the dialogue established between the formal elements of the pieces that do not allow for explanatory interpretations, but that become by themselves productive models of textile messages. Garments from San Cristóbal de los Baños, Ixtlahuaca, variant of the Mazahua/Otomí costumes, exemplify this premise, showing how its components articulate and produce complex discourses without the need to look for external references that explain or clarify them *a priori*.

Key words: textil; garment; Mazahua; San Cristóbal de los Baños; Mexico.

Introducción

Este ensayo forma parte de una investigación más amplia que realicé sobre los textiles mazahuas de la comunidad de San Cristóbal de los Baños, México. En esta ocasión presento algunas observaciones en torno a las cualidades formales de la vestimenta de esta población que puedan servir de base para investigaciones posteriores más complejas.

Es común encontrar en casi toda la bibliografía sobre los mazahuas una descripción de sus características y tradiciones que los conciben como conjunto. Para delimitar este conjunto se toman en cuenta la zona geográfica que ocupan, la lengua y los escurrimientos

superficiales provenientes del Río Lerma y el Río Balsas (Serrano Barquín *et al.* 2011, 108-109). Sin embargo, existen aspectos que difieren entre los pueblos que pertenecen a ésta zona que resultan significativos y que permean su vida cotidiana, por ejemplo: la diversidad de manifestaciones y tipos de organización social (el contraste en número de oratorios¹ y el tipo de mayordomías que pueden ser de participación generalizada o parcial) (González Ortiz 2001, 24); las variantes del idioma que dependen del lugar de origen del hablante y el punto principal de ésta investigación, las diferentes vestimentas tradicionales.² Este último aspecto es el de mayor interés para el presente trabajo debido a que en las comunidades mazahuas se pueden ver algunos indicios de una cultura original prehispánica a través, de su vestimenta y de sus fiestas.

A pesar de que la vestimenta ‘tradicional’ masculina ha desaparecido casi por completo, el atuendo femenino ‘tradicional’ se sigue utilizando. La introducción de diferentes tecnologías y materiales junto al cambio del gusto popular, que me parece prudente llamar moda, generó cambios y adecuaciones en la vestimenta construyendo una nueva ‘tradicionalidad’.

La imagen más común que viene a nuestra mente sobre el atuendo tradicional femenino mazahua es el conocido como ‘de las Marías’, el cual tomó su nombre a partir de una figura pública de cine y televisión conocido como la India María.

Este personaje marcó el imaginario indígena de nuestro país y logró generalizar la imagen de una sola vestimenta mazahua, pese a que, en realidad, la vestimenta tradicional muestra numerosas variaciones.

Las variantes que se presentan en el lenguaje y en las expresiones artísticas son comprendidas por todos los miembros de esta cultura, debido a que comparten símbolos que hacen referencia a un origen en común. Estas formas específicas entendibles para toda la comunidad “[...] les han permitido trazar una línea de continuidad con respecto a sus antepasados y mantenerse como una colectividad étnica distintiva en el lugar de destino” (Oehmichen Bazán 2005, 17).

Explicar estas variantes no es una tarea fácil, pero probablemente se debe a la dispersión de las comunidades a causa del vasto territorio que ocupan, puesto que sería muy difícil compartir cada uno de los conceptos de la vida cotidiana teniendo en cuenta la distancia que las separa. Otra razón podría ser la movilidad espacial que estas comunidades han tenido a lo largo de los siglos, lo cual ha resultado en una combinación de prácticas sociales, económicas y culturales.³ O, por último, es posible que todas estas

1 Un oratorio familiar es un edificio de ladrillo o concreto que se encuentra en los solares de algunas casas mazahuas (en algunos pueblos ha desaparecido o se presenta sólo como un pequeño altar), construido para fines de culto hacia los antepasados y los santos que funcionan como una representación simbólica de los mismos antepasados.

2 A estas variantes regionales que pueden entenderse entre sí se les llama dialectos y se producen por los cambios divergentes que va teniendo una lengua en distintas zonas (Manrique Castañeda 2000, 56).

3 “Este elemento es interesante, pues los habitantes de las comunidades mazahuas han encontrado una estrategia de vida que oscila entre dos tipos de desplazamiento: uno relacionado con el mercado de

diferencias se deban a un proceso de fragmentación de los pueblos de origen, que René García Castro explica en su trabajo sobre la provincia matlalzinca:

Se ha dicho que las diferencias se manifiestan de comunidad en comunidad, lo cual constituye una limitación para hablar de los mazahuas en su conjunto, pues cada una representa una forma identitaria fundamentada localmente, lo cual puede explicarse por el proceso de fragmentación de los antiguos pueblos otomianos de la zona durante el periodo colonial, por la distinción de las cabeceras (habitadas predominantemente por población no indígena) y los sujetos (comunidades de indios con autonomía relativa), lo que llevó a que cada comunidad tuviera su propio santo (González Ortiz 2001, 20).

A causa de estas diferencias y a la especificidad de los valores artísticos de los distintos pueblos, se pone en discusión la existencia de ‘lo mazahua’ como un bloque homogéneo. A pesar de las constantes que permiten agrupar las diversas manifestaciones culturales en un conjunto, los objetos artísticos —específicamente hablando del ámbito textil— difieren unos de otros, respondiendo sobre todo a su lugar de origen. Los estudios que se preocupan por las generalidades sólo muestran una mirada parcial de lo que abarca la palabra *mazahua* y pasan por alto las diferencias. Los cambios que se presentan en cada pueblo plantean el tema de identidad, considerando a éste como “un proceso relacional y situacional que oscila entre el auto-reconocimiento y el hetero-reconocimiento” (Oehmichen Bazán 2005, 23). Es por esto que las mujeres, pueden identificar la procedencia de otras mujeres observando su vestimenta.

La explosión demográfica, la falta de fuentes de trabajo y el cambio climático afecta los cultivos, resultando en la pérdida de las cosechas. Por esta razón, emigran a la Ciudad de México y otras entidades cercanas en busca de trabajo, convirtiéndose en una población flotante lo que conlleva cambios en la forma de vida. La cotidianidad mazahua se nutre y modifica día a día, pues no se trata de una cultura estática sino de una sociedad que se modifica creando nuevas cotidianidades en cada uno de sus productos culturales. Es decir, estamos frente a una comunidad indígena contemporánea que se articula con los sistemas regionales, nacionales e incluso mundiales. Por lo tanto, la población mazahua es una “comunidad extendida” que se caracteriza por la permanencia de formas y procesos de identidad social que sobreviven en la modernidad, creando colectividades organizadas en más de una región (Oehmichen Bazán 2005, 13).

Ubicando San Cristóbal de los Baños

Ixtlahuaca es uno de los municipios que conforman la región mazahua y está constituido por varios pueblos: San Cristóbal de los Baños, San Pedro de los Baños, La Concepción de los Baños, Santa Ana Ixtlahuaca, Emiliano Zapata, Santo Domingo de Guzmán,

trabajo, que va de la comunidad de origen a la ciudad (fundamentalmente la ciudad de México) a través de desplazamientos temporales (lo que les permite, por otro lado, no descuidar el trabajo agrícola); y otro que responde a los tiempos ceremoniales, durante los cuales se llevan a cabo las peregrinaciones a diferentes santuarios o los compromisos de intercambios o correspondencias ceremoniales (ya sea a través de pagos de visitas o intercambios de regalos) con otras comunidades” (Oehmichen Bazán 2005, 20).

Santa María de Llano, San Bartolo del Llano, San Juan de las Manzanas y, como cabecera municipal, Ixtlahuaca de Rayón.

La comunidad en la que se centra esta investigación es San Cristóbal de los Baños. Se encuentra al noroeste de la cabecera de Ixtlahuaca (Sánchez Blas 2007, 25) y forma parte de su zona termal, lo que explica su nombre.⁴ Aunque los manantiales de aguas termales han desaparecido, aún se puede observar las construcciones rocosas desde las que brotaban. Sobre una de ellas está construida la antigua iglesia de la población, llamada Iglesia de los Baños. Las familias de la región relatan cómo todavía en la actualidad el agua brota caliente en las casas de la zona sin necesidad de un calentador.⁵ A pesar de esto, los manantiales casi han desaparecido completamente por la extracción de aguas en la cuenca del río Lerma.⁶

Transitando por las calles de San Cristóbal, se ve a pocas personas que portan su vestimenta tradicional. Durante la fiesta patronal sólo las mujeres acuden al festejo en sus trajes mazahuas. La señora Alejandra Juana de Jesús, de unos 45 años, madre de tres hijos⁷ y ama de casa es de esas pocas mujeres que aún se visten de manera tradicional para sus tareas cotidianas. Los vecinos de la comunidad la critican al verla pasar. Sin embargo, aún cuando la postura de la población frente a su tradición textil es de desaprobación existe un intercambio de diseños entre las bordadoras de las diferentes zonas. En el centro del pueblo las mujeres venden fotocopias que toman directamente a las piezas bordadas (principalmente dechados) a otras mujeres que, a su vez, también venden sus propios diseños como muestras (Figura 1).

Los pobladores más jóvenes desconocen el significado que esta pequeña población posee en sus textiles, que con la desaparición de los adultos mayores actuales, corre el riesgo de perderse completamente. Las mujeres jóvenes ya no bordan, por lo que tanto los diseños como la actividad misma puede tener su fin a la par del final de la vida de sus madres y abuelas.

El traje mazahua y sus variantes

Una de las primeras descripciones que se tiene de la vestimenta mazahua proviene de Fray Bernardino de Sahagún: “El huipil le llegaba hasta la rodilla y las enaguas eran largas, les llegaban hasta los tobillos. Estas prendas eran de algodón, lana o ixtle finamente tejidas, algunas mujeres llevaban uno o dos huipiles, según las posibilidades de cada una”

4 Es un valle que tiene algunas formaciones rocosas volcánicas al sur de su territorio. Debido a que los ríos Lerma y Sila cruzan el municipio, se considera un suelo propicio para la agricultura. Tienen un clima templado-subhúmedo y su superficie consta de 336.48 km². Al igual que San Pedro de los Baños que se encuentra muy cerca, su categoría política es de pueblo y administrativamente es una delegación. Según el Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI 2001, 7), la población total es de 4099 personas, de las cuales 1992 son hombres y 2107 mujeres. 3489 personas de esta comunidad viven en hogares indígenas. Para más información véase: Gobierno del Estado de México 1995,12).

5 Investigación de campo, 2013.

6 Investigación de campo, 2013 e INEGI (2001, 7).

7 Uno de ellos es Mayolo, también mi informante.

(Sahagún 2006 [1585], III, 122). La vestimenta de estas mujeres cambió después de la conquista, cuando los colores subidos y las telas satinadas se hicieron los actores principales en la confección de sus prendas. Como fue mencionado líneas arriba, los hombres dejaron de utilizar el traje tradicional hace tiempo, pero en el estudio de Joaquín Sánchez Blas sobre la zona, se advierte:

Los hombres usaban una manta (*tilma*) que sujetaban con un nudo en el cuello o en el hombro y un braguero de algodón, lana o ixtle (*maxtlaltl*). Después de la conquista, en la época colonial, hasta la década de los cuarenta usaban camisa o blusa de manta y calzón largo. Otra prenda indispensable de los mazahuas era el “pachón”, una especie de capa que les cubría hasta las rodillas, la sujetaban en el cuello con un cordel, esta era tejida con un pasto poroso que llamaban zacanal, que los protegía de las lluvias [...] Tanto las mujeres como los hombres acostumbraban a usar “el ciñidor”, una faja labrada de lana, con dibujos de diversos colores que en cuatro o cinco vueltas enredaban en la cintura, en los hombres para sujetar el calzón y las mujeres la lía o enagua (Sánchez Blas 2007, 192-193).

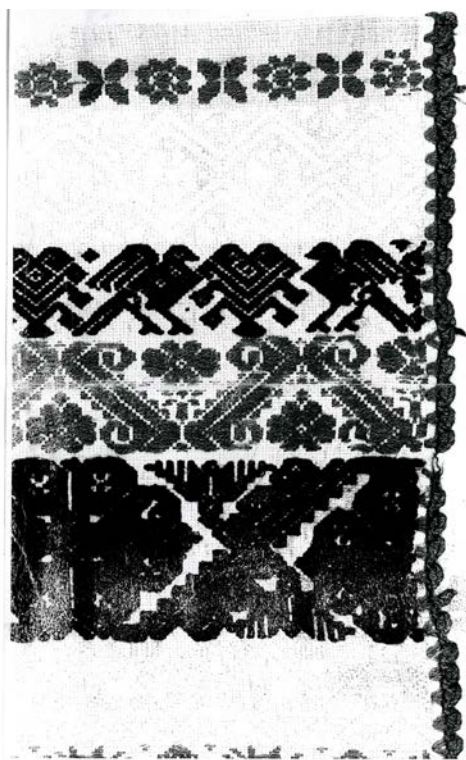


Figura 1. Fotocopia directa de dechado (Bianca Monserrat Castellero Vela).

La investigación partió de un registro de la vestimenta femenina mazahua en la Ciudad de México. Este vestido se caracteriza por sus telas satinadas, colores brillantes y el uso de varias enaguas. Sin embargo desde el inicio del trabajo de campo encontré diferencias significativas al comparar los trajes de cada comunidad. Las diferencias se constataron por diversos medios, y se reafirmaron en la entrevista con Jan Cristhian Ferrer, un joven artista mazahua de San Felipe Santiago, Villa de Allende, Estado de México, interesado en elaborar y entender la diversidad de los trajes procedentes de distintos pueblos. Jan identifica seis diseños principales de vestimenta tradicional. Las cualidades que toma en cuenta para conocer su procedencia son la apariencia del tableado⁸ y la posición del encaje, dividiendo los diseños en:

8 El tableado es algo muy importante. Durante la investigación de campo que realicé en la zona del Centro Histórico de la Ciudad de México (2014) un grupo de mujeres a las que les mostré fotografías de trajes de comunidades diferentes, llamaba ‘copionas’ a las mujeres de las imágenes, refiriéndose específicamente a las características del tableado de las faldas.



Figura 2. Traje original en miniatura confeccionado por Jan Cristhian Ferrer (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2015).



Figura 3. Traje de Loma de Juárez en miniatura confeccionado por Jan Cristhian Ferrer (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2015).

- el traje original (de donde aparentemente parten todos los demás) (Figura 2);
- el traje de Loma de Juárez (Figura 3);
- el traje de San Felipe Santiago⁹ (Figura 4);
- el traje que comparten San Simón, San Antonio de la Laguna, Donato Guerra y Tres puentes (Figura 5);
- el traje de San Felipe del Progreso (Figura 6);
- el traje mazahua/otomí (cerca de Atlacomulco) (Figura 7).

Además del lugar de procedencia, se distinguen otras variantes según los siguientes criterios:

⁹ Según la entrevista que hice con Jan, los trajes de Loma de Juárez y de Santiago Felipe de Santiago eran muy parecidos, lo que llevó a las mujeres de San Felipe de Santiago a modificarlo para distinguirse de la otra población.



Figura 4. Traje de San Felipe Santiago en miniatura confeccionado por Jan Cristhian Ferrer (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2015).



Figura 5. Traje de San Simón, San Antonio de la Laguna, Donato Guerra y Tres Puentes en miniatura confeccionado por Jan Cristhian Ferrer (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2015).

- estado civil: las mujeres casadas utilizan diseños distintos al de las mujeres solteras;
- moda o cambio generacional: las mujeres más jóvenes modifican sus trajes según su gusto, mientras que las madres no utilizan el mismo traje que las hijas; es decir, el traje tradicional no es algo estático sino que se modifica con el tiempo. La moda es un aspecto muy importante que no debe pasarse por alto.

En su investigación sobre la indumentaria indígena Claude Stresser-Péan la define como “un fenómeno social de duración limitada, un acontecimiento que se enfrenta al orden social para modificarlo” (Stresser-Péan 2012, 249). Esta definición es acertada y encaja a la perfección con lo que sucede con la vestimenta mazahua, donde la vestimenta se modifica para señalar un contexto social y cultural que subyace en la lógica del propio textil y se detiene en objetos limitados temporalmente.

El traje mazahua/otomí de San Cristóbal de los Baños, Ixtlahuaca

El vestido tradicional cotidiano de San Cristóbal de los Baños se compone de una manera distinta a los trajes mencionados con anterioridad por Jan Christian, pero guarda semejanzas con el traje mazahua/otomí (Figura 7) y con el traje original (Figura 2). Este tipo de



Figura 6. Traje de San Felipe del Progreso en miniatura confeccionado por Jan Cristhian Ferrer (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2015).

interacción entre otomíes y otra cultura es recurrente. Por ejemplo, los famosos bordados de Tenango son el resultado textil del contacto entre las comunidades otomí y tepehua. La combinación de diseños resulta en un diálogo de recursos textiles, en donde elementos de ambas culturas se entretajan y crean un discurso propio. El sentido de las prendas no radica en una mera detección del origen de los elementos, sino en las relaciones que se construyen. Los textiles que se pueden encontrar en la comunidad son principalmente:¹⁰ trajes femeninos (Figuras 8 y 9); fajas elaboradas en telar de cintura (Figura 10); dechados bordados (Figuras 11 y 12) y carpetas bordadas y tejidas con ganchillo (Figura 13).

Existen dos trajes femeninos, los de uso cotidiano y los que se portan en las festividades. El traje cotidiano está integrado por tres piezas: una blusa con diseños bordados que enmarcan el cuello y continúan en la parte posterior; una faja tejida en telar de cintura que puede ser delgada en donde los diseños aparecen en secuencia en una sola línea o una más ancha donde los diseños están acomodados en dos espacios: superior/inferior y finalmente, una falda confeccionada en manta, a su ruedo se cose la ‘labrada’ bordada con los mismos diseños de la blusa.

¹⁰ Es importante en este momento decir que dentro de la investigación son los objetos los que tienen una mayor importancia, es decir, que los valores de los que son contenedores son la prioridad fundamental de todo el trabajo. Para el resto de la investigación usaré la palabra ‘diseño’ para referirme a las figuras que se presentan en los textiles, ya que el uso de la palabra ‘motivo’ presenta cierta problemática que es mejor dejar de lado en esta ocasión.

El bordado del cuello se divide en cuatro franjas segmentadas que se superponen. Al acomodarse de ésta manera las imágenes son seccionadas o cortadas (Figura 14). Galinier (2009, 54) menciona el ‘corte’ como parte de los rituales otomíes:

[...] la confección del ‘volador’ el año siguiente da lugar a la persecución de una dinámica donde la verdad original se sitúa en el momento mismo del ‘corte’, en el ritual precedente. La repetición del ritual no es, pues, más que la continuación de una serie de actos formando un todo, a pesar del intervalo de tiempo que los separa.

Es decir, ese corte no marca un final, sino una continuidad. Este corte también está presente en los caminos de mesa que venden a los turistas.

La secuencia bordada en la ‘labrada’ es la única, en toda la vestimenta, que continúa, sin ningún ‘corte’ (Figuras 15 y 16), esto se debe a que los diseños recorren toda la enagua dibujando un círculo que envuelve el cuerpo de quien lo porta, lo que remarca la posible intención de que la lectura del traje deba hacer hincapié en este carácter tridimensional y no bidimensional, como se acostumbra aproximarse a los bordados.

El traje de fiesta se compone de las mismas tres piezas: blusa, faja y enagua (Figura 9). La diferencia radica en el tableado de la enagua y en la lana en color negro que utiliza para su confección. En la parte inferior se bordean diseños florales de color blanco. Esta pieza tableada al parecer tiene una función similar al uso de las capas de enaguas, calentar y proteger del frío. No obstante, también cumple con las características de todas las prendas precortesianas, según las cuales era más sencillo ponerse en cuclillas para realizar las labores de la faena femenina.

En efecto, la sociedad precortesiana vivía a ras del suelo. El maíz era molido en un metate colocado en el suelo. La tejedora, sentada sobre sus propias piernas, tensaba el telar con la cintura [...] incluso en la actualidad, es poco frecuente encontrar sillas en las casas indígenas [...] (Stresser-Péan 2012, 91).

Este traje se viste en las fiestas patronales, Día de Muertos, Año Nuevo y principalmente en la ceremonia matrimonial. Recuerda, algunas singularidades de la vestimenta otomí, en especial el uso de la falda de lana negra (la comunidades otomíes usan enredo de lana negra) en combinación con la blusa blanca bordada en cuello y mangas. La diferencia principal radica en el tableado ya que la falda otomí sólo tiene un doblez frontal



Figura 7. Traje mazahua-otomí en miniatura confeccionado por Jan Cristhian Ferrer (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2015).



Figura 8. Traje de uso cotidiano en San Cristóbal de los Baños (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).



Figura 9. Traje de fiesta de San Cristóbal de los Baños (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).

(resultado de anudar el enredo al frente), mientras que la mazahua está completamente tableada (Figura 9).

Un discurso enmarcado: las fajas mazahuas

A pesar de que las fajas son parte del traje, requieren un apartado especial por sus rasgos peculiares. Las fajas —a diferencia de la blusa y la enagua— están elaboradas en telares de cintura, y existen dos tipos. El primero es una faja delgada (Figura 10), donde se crea un solo espacio rectangular alargado, enmarcado en la parte superior e inferior por dos franjas creadas con distintos diseños, que recorren toda la faja. Este espacio se divide en segmentos mediante líneas verticales, dentro de los cuales se acomodan los diseños tejidos (Figura 17). El vacío no existe, todo está ocupado por algo. Una especie de *horror vacui* creado mediante un diseño central y una serie de puntos. Los diseños se tejen en un solo color que resalta del fondo. El color del fondo es el de la manta con la que se confecciona el atuendo.

El segundo tipo de faja es más ancha (Figura 10). Se utiliza, principalmente, con el vestido de fiesta. A partir de una serie de líneas diagonales unidas en zig-zag, se segmenta el espacio en dos creando módulos triangulares (superiores e inferiores) que contienen los diseños. La estructura espacial: alto/bajo, responde a un orden simbólico establecido. Estos “dos paradigmas de verticalidad” como los llama Galinier (2009, 61) es una disposición frecuente en los rituales otomíes que se convierte en un modelo productivo en binomios desde el cual se ordenan otros conceptos como macho/hembra, claro/oscura,



Figura 10. Fajas de San Cristóbal de los Baños (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).



Figura 11. Dechado de San Cristóbal de los Baños (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).



Figura 12. Dechado mazahua de San Cristóbal de los Baños (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).

recto/curvo y también agregaría lleno/vacío (Stresser-Péan 2012, 61). Los dos tipos de fajas presentan la cualidad del ‘corte’ al igual que los diseños bordados, en donde se hace más evidente al encontrar caballos sin cabeza o mitades de alguna niña/muñeca.

Los límites o bordes contrastan según su ubicación, mientras que en los extremos derecho e izquierdo no existen límites intencionales; los bordes superior e inferior están delimitados por líneas y/o vivos de color contrastantes. Esta reflexión sugiere que al cambiar las direcciones, cambia no sólo lo que se quiere decir sino a quién va dirigido y, por supuesto, se modifican las relaciones que existen entre los diseños.



Figura 13. Carpeta bordada de San Cristóbal de los Baños (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2011).



Figura 14. Detalle del corte en cuello de blusa (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).

Por lo tanto, cuando hablamos de las secuencias de diseños en franjas, la intención es que continúe, exhibiendo una procesión de diseños que avanza y que nunca se detiene. La faja rodea la cintura de la mujer y cierra el ciclo atándose, es decir, la acción de atar activa la continuidad del discurso textil horizontal. En cuanto a la verticalidad, lo que encontramos son fronteras o bordes que sitúan y marcan la posición de los diseños con respecto a algo externo con lo que mantienen un diálogo.



Figura 15. Señora Alejandra portando traje de uso cotidiano. Vista frontal. Detalle de bordado en labrada (foto: Bianca Monserrat Castillero Vela, 2013).



Figura 16. Señora Alejandra portando traje de uso cotidiano. Vista posterior. Detalle de bordado en labrada (foto: Bianca Monserrat Castillero Vela, 2013).

manera en que se configura el atuendo apunta al valor de la totalidad. Cada prenda por sí sola es contenedora de significado pero articula distintos discursos cuando todos sus elementos se agrupan. El elemento unificador es el color. Esta totalidad significativa consta de tres franjas con secuencias bordadas o tejidas, las cuales logran tres círculos alrededor de quien las porta: uno superior (secuencia bordada como franjas con cortes en el cuello de la blusa), uno en el medio (secuencia tejida en faja), y otro más en la parte inferior (secuencia bordada en franja sin cortes en la parte inferior de la enagua).

Puede parecer evidente la relación de estos tres niveles con la tripartición del mundo en el pensamiento indígena (cielo, tierra, inframundo), pero lo que realmente es interesante subrayar es que las franjas horizontales se presentan como una solución plástica. Laura Quiroz en su investigación sobre el bordado de San Pablo Tijaltepec comenta que “en los códices el cielo está dibujado como una franja horizontal de tres colores: rojo, amarillo y azul [...]”. Para el ser humano el cielo es inaccesible, su altura sin límite y su eterna presencia influyeron en su mente formando la idea de lo inalcanzable” (Quiroz Ruíz 2012, 21). Esto apunta a que debemos tomar la horizontalidad visual como una forma de solución plástica recurrente en los lenguajes visuales de las comunidades indígenas.



Figura 17. Detalle de faja de uso cotidiano en San Cristóbal de los Baños (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).

Un pedacito de... carpetas, manteles y dechados

Durante mis visitas de campo la familia de Mayolo me esperaba al almuerzo. Dos elementos saltaban a la vista: la mesa del comedor cubierta de un mantel bordado y la servilleta bordada que envolvía las tortillas. Estos elementos no estaban dispuestos al azar, para los mazahuas las tortillas son seres vivos. Morales Sales (1988, 62) comenta al respecto: “Las tortillas de maíz son capaces también de ‘sentir’ y tener mejor sabor si se les coloca en una servilleta bellamente decorada ...” Esta afirmación resalta la importancia de los lienzos bordados que forman parte de la vida doméstica de la mujeres.

Los ‘dechados’ son un muestrario que se pasan de generación en generación. Son elaborados por cada una de las bordadoras para crear una memoria visual. Los diseños se copian de piezas que pertenecen a personas mayores, usualmente, sus madres.

Estas piezas se construyen por una serie de franjas con secuencias de diseños. Se bordan de afuera hacia adentro, resaltando el centro. Los diseños de los dechados están basado en líneas diagonales que forman espacios triangulares con direcciones encontradas (como en espejo) (Figuras 11 y 12). En ellos aparecen diseños florales y geométricos, pero también antropo- y zoomorfos.

Las carpetas presentan composiciones bordadas en forma de ‘T’ (Figura 13). Esta forma también está presente en algunos dechados y se articula a partir de dos franjas perpendiculares con distintas secuencias bordadas (Figura 18). En estas piezas también aparece el ‘corte’. Se utilizan principalmente para adornar las mesas de la casas, altares y oratorio. Las carpetas destinadas a los oratorios están bordadas con mayor cuidado y cubren la mesa sobre la que se depositan las imágenes. Una de las funciones del oratorio es la de reunir grupos emparentados, ya sea por línea consanguínea paterna (agnados) o por compadrazgo. Al contraer matrimonio, las mujeres ya no rinden culto en el oratorio

de su familia consanguínea, sino en el de la nueva familia. Por ello, los diseños que se reproducen en las carpetas de altares y oratorios son los mismos que se bordan en la vestimenta tradicional; en ambos casos se estructuran como elementos de identidad familiar, delimitando fronteras de pertenencia entre las familias de la comunidad (Quiroz Ruíz 2012, 25).

Aprendiendo a bordar: técnicas y materiales

No es habitual que las mujeres de la zona mazahua se enseñen a bordar unas a otras. Es como si una fuerza externa a ellas las motivará a aprender y perfeccionar sus habilidades. Teresa Vega Huerta describe de la siguiente manera cómo aprendió a bordar:

Yo no sabía hacer la labrada, no me salía. Aprendí porque soñé que la hacía y la soltaba, la volvía a hacer y la volvía a soltar. Desperté, me dormí ¡y vuelta a soñar lo mismo! En la mañana dije: ¡lo voy a hacer! Y mi nieta dijo: “Sí, má, lo va a hacer”. Me apuré al quehacer de la casa y me senté para hacer el bordado. Entonces aprendí y ya no solté. Bendito sea Dios que lo hago, nunca vi letra, no fui a la escuela. Mi mamá y mi abuelita me enseñaban a coser en telar de cintura, pero no me gustaba y no quise aprender... Soy como un conejito del campo (Palacios Castro 2005, 60).

La señora Alejandra, una de mis principales informantes, me explicó que a ella nadie le enseñó. Observaba a su madre y tías bordando, lo que “hizo que le entrara la espinita” de imitarlas, cuenta que a escondidas tomó los hilos y copió los diseños de los dechados familiares.

Palacios Castro recopila otros testimonios de mujeres originarias de Zitácuaro, Michoacán:

Desde que aprendí a mirar el mundo quería bordar. *No me dejaban los hilos* porque estaba muy chica. Yo le robaba la lana a mi mamá y ella decía: ¿Quién se lleva mi lana? Yo me quedaba callada y me escondía a tejer solita. Como a los ocho años mi mamá vio que ya sabía trabajar la lana, entonces me enseñó a bordar en punto lomío y aprendí (2005, 59).

En otro lugar menciona la historia de Lucía Lorenzo García:

Estaba chiquilla, me escondía y empezaba a bordar a escondidas porque pensaba que no me iban a *dejar los hilos*. Yo los agarraba, se los robaba a mi madrastra o a mi papá y me ponía a coser. Cuando me hice grande, a los 15 años, mi madrastra me enseñó a bordar bien porque me iba casar (2005, 59-60).

Aprender a bordar se relaciona con convertirse en una mujer adulta. Es probable que la acción de volverse mujer y la de bordar tenga una relación directa con el aspecto sexual. Quizá a eso se deba que los primeros bordados sean a escondidas. El teñido de la lana guarda este mismo misterio ya que debe hacerse a solas y nunca durante el periodo menstrual porque esto dañaría la lana o evitaría que se tiñera correctamente. “Saber bordar, suele ser sinónimo de permiso para formar su propia familia. Apenas entrada la adolescencia y llegado el momento, la mujer bordará desde la ‘labrada’ del fondo que estrenará el día de su boda hasta las servilletas y manteles que llevará a su nueva casa” (Palacios Castro 2005, 60).



Figura 18. Detalle en dechado de franjas bordadas con composición en ‘T’ (foto: Bianca Monserrat Castillero Vela, 2013).

Creando con puntadas

El bordado de las prendas se realiza con dos puntos diferentes: hilvanado y punto de cruz. El punto hilvanado agrupa una serie de líneas horizontales que sólo tienen sentido cuando se ven en conjunto (Figura 19). El punto de cruz está formado por líneas diagonales entrecruzadas que forman cruces y que unidas conforman los diseños.

Además, existe otro punto característico para otras comunidades mazahuas, llamado ‘lomío’. Esta puntada también se conoce como de doble aguja, porque en el reverso de la labor se va formando la figura con doble línea (Figura 20). Las bordadoras se refieren a él como un camino. Una pieza con este punto estará realizada óptimamente si el camino no es interrumpido,¹¹ es decir, cuando las líneas bordadas se conservan paralelas sin tocarse. Esta puntada no se emplea en San Cristóbal de los Baños.

Las simetrías y la centralidad

Aprender a bordar también quiere decir aprender a aterrizar ideas, pensamientos, tradiciones y costumbres en un lenguaje textil. El estudio de los bordados de manera multidisciplinaria aporta datos que resaltan la simetría en sus construcciones textiles. Las investigaciones etnomatemáticas¹² observan que este tipo de disposición se produce

11 Información recabada en entrevista con Jan Christian Ferrer durante investigación de campo (2005).

12 La etnomatemática “permite investigar las técnicas, habilidades, conocimientos y creencias de aquellos grupos que practican o utilizan la matemática de una forma diferente a la que se transmite en escenarios académicos. Es dentro de este marco donde se reconoce que las artesanías realizadas por los pueblos indígenas presentan patrones matemáticos para su producción y dentro de este marco donde se les estudia” (Ortiz Franco 2004, 173).



Figura 19. Detalle del punto hilvanado en dechado de San Cristóbal de los Baños (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).

mediante cuatro acciones: reflexión, traslación, rotación y composición de traslaciones. A partir de esto se crean dos tipos de simetrías según el eje sobre el que se forman, una horizontal y una vertical. Las simetrías como estructura preponderante de las construcciones tejidas o bordadas resalta la importancia de la centralidad no solamente en el quehacer textil sino en otros ámbitos del espacio familiar, por ejemplo la disposición del fogón dentro del hogar. Galinier en sus investigaciones sobre los grupos otomíes apunta que ese fogón “[e]s ante todo un centro, sitio de exaltación de la vida (las llamas) y del aniquilamiento (las cenizas, marca de ancestralidad)”. Lo que sitúa lo central como una ubicación primordial por su relación con el origen de la vida y con los antepasados. Por otro lado, este es un ejemplo del vínculo mazahua/otomí que permea a la comunidad debido a que este mismo fuego puede ser una “representación mítica de algún ancestro otomiano en general, y mazahua en particular” (Galinier 1990, 145).

La simetría vertical (Figura 21) acentúa la centralidad como un reconocimiento de la importancia de otras centralidades plasmadas en la vida familiar; la simetría horizontal (Figura 22) divide el espacio en superior e inferior y los contrapone como metáfora de dos mundos complementarios que guardan sus propias características. Los mazahuas utilizan la bipartición de su propio cuerpo, para explicar fenómenos de orden cósmico. La cosmovisión basada en la dualidad es una herencia mexicana (Vizcarra Bordi 2001, 52). Al dividirlo de esta manera hacen referencia a los dos grandes segmentos del mundo (supramundo e inframundo), sintetizando el orden y estructura de su pensamiento en binomios opuestos. Uno de los segmentos funciona como espejo del otro. Comprender las estrategias para lograr la simetría, esclarece no solamente el proceso de elaboración de una labor sino algunos procesos mentales de las bordadoras que indudablemente permean todas

sus actividades cotidianas. Al mismo tiempo, estos procesos mentales se estructuran a partir de creencias, costumbres y tradiciones que se van adaptando al margen de las transformaciones que sufre la comunidad. Estas estrategias textiles permiten reforzar los lazos entre la creación textil y el contexto social y cultural de la comunidad.

Consideraciones finales

Al preguntar sobre el significado o el porqué de los diseños textiles, se obtienen, la mayoría de las veces, dos respuestas: la primera, “porque así es” y la segunda, “porque así lo quiso la bordadora”. Los intentos por interpretar estos diseños son complejos debido a que, derivados de las afirmaciones anteriores, parece ser que la información se ha perdido con el paso del tiempo y las nuevas generaciones ignoran los discursos que estos guardan. Lo que nos queda es la poca información que se comparte y el hecho de que las piezas textiles y las actividades que las producen se siguen ejerciendo dentro de un conjunto de especificidades que se hacen visibles en los elementos bordados y tejidos de las prendas. Estos elementos entablan ciertas relaciones complejas que una vez observados y reflexionados con detenimiento evidencian ser el receptáculo de un pensamiento individual y colectivo.

A partir de estas observaciones se puede entender que, a pesar de no tener una respuesta clara sobre los significados, los textiles mazahuas de San Cristóbal de los Baños, al igual que otras manifestaciones culturales de esta zona, responden a una ‘exégesis interna’ “cuya ocurrencia no responde a solicitud externa alguna, ni a ninguna demanda de formalización, y que sin embargo son otro conjunto de instrucciones que indican el buen funcionamiento [...]” (Galinier 2009, 59). Es por esta razón que las relaciones que se entablan a partir de elementos formales: secuencias de bordados con corte/ secuencia de bordados en continuidad, bordes delimitados/no delimitados, espacios superiores/inferiores, tableados/no tableados, monocromía/policromía, etc., conforman una lengua textil, con la reserva de que exista una ‘exégesis externa’ que permita la existencia de otro tipo de reglas aclaratorias. En consecuencia, como lo explica Galinier



Figura 20. Detalle del reverso de bordado con punto lomío o a doble aguja. Bordado por Jan Cristhian Ferrer (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2005).

[...] en esas sociedades desprovistas de tradición escrita o de un *corpus* de glosas elaboradas concernientes a los modos de comunicación con lo sobrenatural, las supuestas lagunas de la doctrina indígena [...] no son necesariamente el corolario de la reiterada afirmación recogida por el etnólogo –‘Así lo hacemos porque es costumbre’–, sino sobre todo el velo que disimula un sentido oculto [...] (2009, 61).



Figura 21. Detalle de bordado en dechado de San Cristóbal de los Baños (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).



Figura 22. Detalle de diseño bordado en labrada de 'enagua' de San Cristóbal de los Baños (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).

Este 'sentido oculto' que se visualiza en las singularidades formales de tejidos y bordados.

En el extenso territorio mazahua aquellos elementos que difieren entre pueblos son significativos. Por ejemplo, para conocer la procedencia de un traje las cualidades que se toman en cuenta son la apariencia del tableado y la posición del encaje en la blusa que se modifica en cada región.

Una de las variantes de la vestimenta tradicional mazahua es el traje de San Cristóbal de los Baños. En esta prenda se entabla un diálogo entre diseños de distinta procedencia: mazahua y otomí, que al relacionarse crean una reflexión propia, distinta al de las dos culturas desde las cuales se crea, por lo tanto, el sentido de la prenda radica en las conexiones internas.

Consta de tres piezas que cobran sentido al leerse en conjunto, siendo el color del hilo lo que integra todas sus partes. Las características específicas formales que se observan en este atuendo son: el 'corte', la división del espacio en binomios que da pie a la simetría y la importancia de la centralidad. Todas estas características constituyen composiciones que señalan conceptos del mundo mazahua. El reconocimiento del uso cotidiano de las matemáticas en las labores tejidas o bordadas y en otros ámbitos de la cotidianidad familiar, resulta en una especie de matemáticas feminizadas ya que en realidad las actividades textiles siempre han estado ligadas a la mujer, tanto de una forma práctica como simbólica.

Por último, cabe hacer ciertas consideraciones sobre el acercamiento a los textiles y sus lenguajes. Al intentar ser descifrados o descubiertos y al preguntarle a su creadores

sobre su significados las respuestas suelen ser más confusas que esclarecedoras, esto se puede explicar siendo sensible a la idea de que existe un saber compartido que evidencia su presencia en lo que se observa, aun cuando no niego la existencia de un orden que busca la enunciación explicativa y que la encuentra en estructuras de asociaciones simbólicas, la intención de encontrar elaboradas interpretaciones a veces resulta redundante debido a que las comunidades no tienen la necesidad de tales formalidades. Con esto en mente, me parece pertinente reflexionarlos desde sus relaciones internas y desde sus características visibles, siempre desde preguntas específicas y nunca desde afirmaciones generales. Es decir, debemos interrogarlos a partir de aquello que nos muestran y no a partir de lo que queremos que nos digan.

Referencias bibliográficas

Galinier, Jacques

1990 "El depredador celeste. Notas acerca del sacrificio entre los mazahuas." *Anales de Antropología* 28: 251-267. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/15735> (27.04.2019).

2009 *El espejo otomí. De la etnografía a la antropología psicoanalítica*. México, D.F.: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas / Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Gobierno del Estado de México

1995 *Panorama socioeconómico del Estado de México*. México, D.F.: Gobierno del Estado de México, Secretaría de Finanzas y Planeación.

González Ortiz, Felipe

2001 "La organización de los mazahuas en el Estado de México." *Ciencia Ergo Sum* 8 (1): 19-29.

INEGI

2001 *Síntesis de información geográfica del Estado de México*. Aguascalientes: Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). <https://www.inegi.org.mx/app/biblioteca/ficha.html?upc=702825224028> (27.04.2019).

Manrique Castañeda, Leonardo

2000 "Linguística histórica." En *Historia antigua de México, Volumen I: El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y el horizonte preclásico*, coordinado por Linda Manzanilla y Leonardo López Luján, 53-93. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) / Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Morales Sales, Edgar Samuel

1988 *Color y diseño en el pueblo mazahua: introducción a la semiología de la indumentaria y de las artes mazahuas*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.

- Oehmichen Bazán, Cristina
2005 *Identidad, género y relaciones interétnicas. Mazahuas en la Ciudad de México*. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Ortiz Franco, Luis
2004 "Prolegómenos en las etnomatemáticas de mesoamérica." *Revista Latinoamericana de Investigación en Matemática Educativa RELIME* 7 (2): 171-185. <http://funes.uniandes.edu.co/9661/> (08.05.2019).
- Palacios Castro, Martha Martina
2005 "Aprender a mirar." En *Bordado tradicional mazahua de Michoacán*, coordinado por Celia Carmona Román, 57-66. Zitácuaro: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas en Michoacán.
- Quiroz Ruiz, Laura Margarita
2012 *Memoria descriptiva de la técnica de bordado textil tradicional de San Pablo Tijaltepec, Tlaxiaco, Oaxaca*. (Tesis de maestría), Universidad Tecnológica de la Mixteca, Huajuapán de León.
- Sahagún Bernardino de
2006 [1585] *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México, D.F.: Porrúa.
- Sánchez Blas, Joaquín
2007 *Estudio histórico de la zona mazahua*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura.
- Serrano Barquín, Rebeca, Jesús Gastón Gutiérrez Cedillo, Graciela Cruz Jiménez y Delfino Madrigal Uribe
2011 "Región mazahua mexiquense: una visión desde sistemas complejos para la evaluación multicriterio-multiobjetivo." *Gestión Turística* 16: 95-125. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=223322452005> (27.04.2019).
- Stresser-Péan, Claude
2012 *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Vizcarra Bordi, Ivonne
2002 *Entre el taco mazahua y el mundo: la comida de las relaciones de poder, resistencia e identidades*, Toluca: Instituto Mexiquense de la Mujer / Universidad Autónoma del Estado de México.